



Casa della Memoria, baukuh, Milano

UN RAGIONAMENTO SULLA CONVENZIONALITÀ

Valerio Paolo Mosco

Ha scritto Jacques Derrida: “la proliferazione di segni arbitrari manifesta la libertà di spirito”¹. A questa frase è riferibile gran parte di quell’ ipermodernismo che ha caratterizzato il dibattito architettonico fino all’avvento di quella Grande Crisi che sempre più appare come un cambiamento di paradigma sostanziale². Nel nuovo scenario la proliferazione di segni non è più, necessariamente, indice di libertà di spirito: la proliferazione implica, infatti, risorse illimitate e l’utilizzo di queste risorse in maniera esperienziale, tendenzialmente arbitraria; implica, in definitiva, il diniego di quella convenzionalità senza la quale non è possibile esprimersi allorché le risorse si riducono, allorché l’impatto dei segni necessita di essere dosato. La convenzionalità, dunque, come uno dei paradigmi della contemporaneità, qualcosa con cui è necessario fare i conti, se si considera ancora valido l’esortazione di Rimbaud ad essere “assolutamente moderni”.

Per ragionare sulla convenzionalità mi avvarrò della Casa della Memoria, un edificio realizzato da Baukuh nella nuova zona centrale di Milano, ai piedi del Bosco Verticale. Baukuh, nella relazione del progetto, afferma che l’edificio intende essere la riproposizione di due modelli architettonici storici: le Scuole veneziane, gli edifici delle confraternite religiose o laiche che hanno supportato lo sviluppo economico e sociale della Serenissima e i grandi granai tipici del tardo Medioevo, specialmente nel Nord Europa. Dalle Scuole, la Casa della Memoria importa la netta separazione tipologica tra i monumentali sistemi di accesso e i grandi saloni il cui spazio è lasciato pressoché libero (pensiamo alla Scuola di San Rocco) e dai granai, posti per ragioni di sicurezza nei centri urbani, la netta separazione tra un involucro muto e monumentale ed uno spazio interno anonimo. Il risultato è un edificio la cui descrizione è

estremamente semplice: un volume scatolare il cui interno è organizzato per fasce funzionali il cui piano terra è lasciato completamente libero e il cui interno è connotato da una grande rampa in cemento gialla, che si caratterizza come il fulcro visivo e plastico della composizione. Quasi a voler redimere la drastica elementarità degli interni, Baukuh si concentra sulle facciate rivestite in un laterizio decorato con diverse tonalità, in maniera tale da riprodurre, stilizzate, delle facce di personaggi celebri e meno celebri di Milano. Un deposito della memoria quindi, convenzionale, come convenzionale è la vita di qualunque città al netto degli eventi straordinari; come è tendenzialmente convenzionale la casa, l'*oikos*, qualcosa di ben diverso dal museo, dalla dimora delle Muse. Nulla

Dettaglio stadio Giuseppe Meazza
Ulisse Stacchini, San Siro
1926



di più lontano, quindi, da quella architettura straordinaria, prestazionale, di processo che ha caratterizzato il dibattito architettonico fino a poco tempo fa: nella Casa della Memoria, infatti, la forma è deliberatamente limitata e fa riferimento ad una iconografia (quella dei silos, dei depositi e degli edifici per la produzione di energia elettrica) in quota parte da ognuno di noi metabolizzata. La Casa della Memoria, sembra dirci Baukuh, è tale in quanto sta nella memoria, nel già vissuto di ognuno di noi. Visitando la Casa, Andrea Zanderigo, uno degli esponenti di Baukuh, mi diceva che lo spirito dell'edificio era stato colto da un operaio che gli aveva confessato che, ciò che stava costruendo, era qualcosa di già visto: la forma, le tecniche, i materiali non erano affatto lontani da quelli che lui stesso era solito utilizzare nella periferia lombarda per costruire una villetta o un centro commerciale, ma il risultato finale nella Casa della Memoria non era affatto scontato, era qualcosa che non si era aspettato. L'aneddoto è indicativo di come la convenzionalità, sebbene necessariamente si sovrapponga all'ovvietà, non coincida con essa, come per altro non coincide con la ripetizione meccanica. Aggiungerei che nei casi migliori la convenzionalità, quando è poetica, trasfigura l'ovvio nello straordinario utilizzando i mezzi espressivi proprio dell'ovvietà. Novalis asseriva che la poesia era la trasfigurazione dell'ordinario nello straordinario, del noto nell'imprevisto e su questa ipotesi aveva strutturato la sua poetica e, per estensione, quella del primo Romanticismo³.

A prima vista sembrerebbe di non essere molto lontani dalla *current architecture* di cui parlavano Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steve Izenour nei primi anni Settanta, ma non è così. La convenzionalità di cui parlavano loro aveva, infatti, all'epoca il valore dell'anti-convenzionalità: Las Vegas era il modello di una delle prime rivolte contro il Modernismo, era il monumento anti-convenzionale dell'architettura senza architetti e allo stesso tempo il monumento della cultura *pop* allora in auge. Nulla di tutto ciò in Baukuh: la convenzionalità che essi sembrano cercare non è propagandistica, non sorge da un manifesto pro o contro il Modernismo,

essa è un prodotto sincretico in cui confluiscono diverse attitudini: la memoria storica (le Scuole o i granai di cui si parlava), l'eco lontano dell'architettura della città di Grassi e Rossi, l'omaggio al Bramante milanese nella decorazione del laterizio e persino componenti pop, come la grande rampa che riecheggia, senza scivolare nella citazione, i grandi pilastri a rampa dello Stadio di San Siro. La convenzionalità, dunque, non è detto che debba essere, come ci si aspetterebbe, unitaria, può anche assommare a sé diverse componenti, può anche esprimersi nell'ambito dell'eclettismo.

Probabilmente le pagine più catturanti sulla convenzionalità sono state scritte da Aldo Rossi in *Autobiografia scientifica*. In essa Rossi parla di "miracoli senza tempo" stabili e anonimi, espressione del rito della quotidianità, miracoli che Montale incontrava nella sua Liguria, Piovene nel suo Veneto, Bianciardi nella sua Maremma, ma Rossi è ancor più convincente, per cui meno crepuscolare, quando afferma che "l'architettura per essere grande deve poter essere dimenticata o se non altro porre l'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi"⁴. La convenzionalità, quindi, data dalla percezione di qualcosa di già visto, di già vissuto, fa sì che l'architettura e l'ambiente che ci circonda passino dallo stato di figura a quello di sfondo: sta a noi accenderlo o no, fare in maniera che lo stesso appaia nella sua connotazione, oppure si ritragga nella

Lieb house
Robert Venturi, Denise Scott Brown
Barnegat Light, New Jersey, 1967



dimenticabilità. Tutto ciò ha a che fare con l'intimità, non solo con la percezione personale degli ambienti, ma anche con il legame affettivo che ognuno di noi tesse, attraverso il rito della quotidianità, con lo spazio che ci circonda. Starobinski nel suo magnifico trattato sulla melanconia tratta approfonditamente della nostalgia, un termine coniato alla fine del Seicento dalla crasi di due parole greche: dolore e ricordo.

È il dolore del ricordo della casa dei soldati, della convenzionalità quotidiana che ci lega ai luoghi, in quanto gli stessi luoghi ci rispecchiano diventando parte di noi⁵. La letteratura a riguardo è sterminata ed è con Balzac, con Stendhal e Flaubert, con i cantori della nascente società borghese, che spesso diventa manifesta critica nei confronti di quell'ideologia progressista, spesso mossa da arrivismo sociale, che impone il nuovo per il nuovo, l'anti-convenzionalità, spesso fittizia, come valore. Straziante a riguardo una delle più belle poesie del diciannovesimo secolo, Il Cigno di Baudelaire, con il rimpianto, la nostalgia, per quella Parigi distrutta dai rettifili del Barone Haussmann. Persino aggressivo Céline, quando se la prende con coloro i quali intendono cambiargli il lampione convenzionale, anonimo e dimenticabile sotto casa sua e pagine sul tema, sulla paura della profanazione dell'intimità, si trovano in autori italiani come Piovene, Tobino, Bianciardi e in opere come *Un viaggio in Italia* di Ceronetti. Potremmo continuare nello stilare un'antologia che non è necessariamente anti-moderna, ma che, se non altro, prende coscienza del prezzo, spesso troppo alto, dello sradicamento sistematico imposto dalla modernità. Intimità che con l'avvento della società dello spettacolo e dell'*omo ludens* postmoderno è diventata persino un disvalore. L'aver equiparato l'architettura a strumento per la comunicazione di massa, ha reso la stessa del tutto estroversa, un prodotto che si dona immediatamente, possibilmente, come è stato fino a pochi anni orsono, imponendo lo choc e un perturbante sempre più a buon mercato, sempre più *cliché*.

Per ragionare sulla convenzionalità è necessario tornare all'epoca,

ormai alle spalle, della eccezionalità ostentata. La decostruzione postmoderna ha rifranto forme e significati in un caleidoscopio che, spesso, ci ha lasciato confusi, se non indifesi, in una casa di specchi dove ogni immagine rimandava ad un'altra. L'imperativo è stato, allora, quello ermeneutico di Nietzsche: interpretare, sospendendo il giudizio di valore, avventurarsi al di là dei limiti di ciò che si sente, persino del gusto: solo allora sarebbe nata la forma paga di sé stessa, quella che Nietzsche chiama la "grande forma". E la grande forma che ha sognato l'ipermodernismo avrebbe, non solo rispecchiato la società dello spettacolo, ma anche quelle istanze nomadiche, basate sul continuo straniamento, che apparivano governarla. Un programma faustiano, dunque, una vera e propria rivoluzione antropologica, i cui risultati, come accade in tutte le rivoluzioni, sono stati molto più miseri di quanto prospettato. Anthony Vidler nel suo libro sull'*uncanny*, sul perturbante in architettura, uno dei testi più acuti o se non altro uno dei meno propagandistici sul tema, si era reso conto del paradosso di questa rivoluzione antropologica che aveva amplificato il Moderno, spettacolarizzandolo attraverso l'epurazione della convenzionalità⁶. Vidler cita D. Carrol e la sua *paraestetica*, un'estetica che, come la psicologia di Lacan o il pensiero di Derrida a cui Carrol deve molto, "si rivolta contro se stessa spingendosi oltre i propri limiti: un'estetica imperfetta, irregolare, disordinata, impropria, non contenta di rimanere entro l'area che la stessa estetica definisce"⁷. Vidler comprende anche, sicuramente con l'apporto di Koolhaas, che questa antiestetica non è un'invenzione della postmodernità, ma come la stessa abbia le sue radici in un altro moderno, quello anarchico dei surrealisti o, più precisamente, che abbia le sue radici nella polemica, sorta nella pagine di Minotaure, tra André Breton e Le Corbusier, in cui il primo accusava il secondo di dirigismo coercitivo. Per i surrealisti realmente la proliferazione di segni arbitrari sarebbe stata la prova di una raggiunta libertà di spirito, manifestazione del diritto al super-io ad esprimersi senza remore, senza filtri, libero dalle coercizioni e convenzioni sociali.

Silos di grano
Bernd e Hilla Becher
1974



Negli anni Settanta, nel momento di strutturare la contro-cultura, gli appelli di Breton, di Dalí, di Tzara e specialmente di Bataille, vengono recuperati da architetti come Koolhaas, che importa da Dalí il metodo paranoico-critico, da Tschumi e Eisenman e più in generale dall'Accademia statunitense. Il fulcro del dibattito, come per altro ai tempi dell' International Style, verteva ancora una volta sulla monumentalità. Per la nuova sensibilità, nata dalle ceneri delle proteste degli anni Sessanta, sarebbe stato necessario dar vita a quella che Bataille definiva "contro-monumentalità", ad una monumentalità dell'arbitrio e della forma libera da connotazioni e più che altro libera da denotazioni. Proprio in ragione di questa ipotesi il segno, ormai totalmente libero, avrebbe dovuto vincere

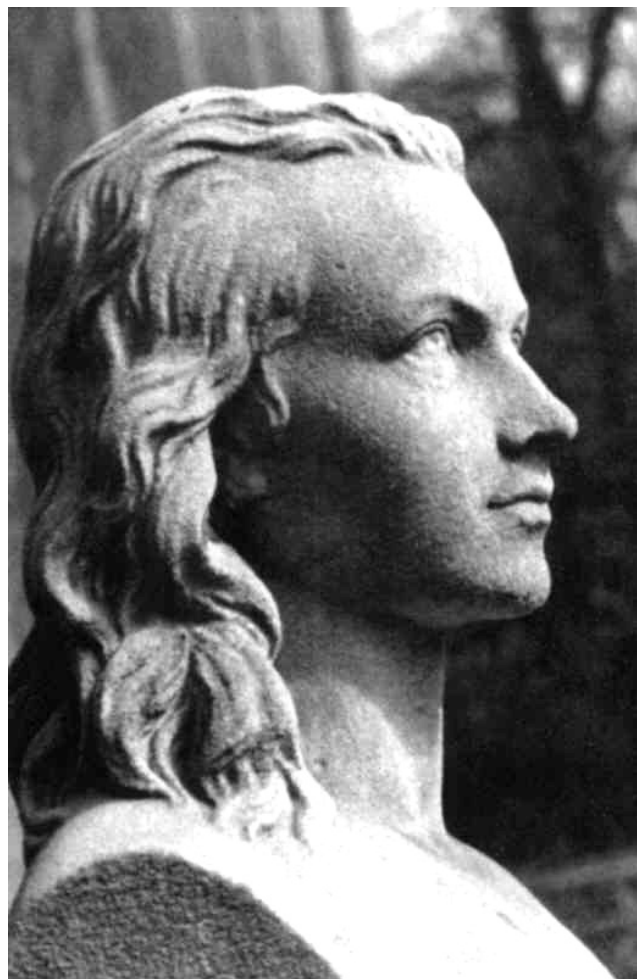
definitivamente sul significato. Vidler non nasconde la delusione di fronte ai risultati di questa ideologia rifondativa. Considera l'allora appena costruito (siamo nei primi anni Novanta) Wexner Center for the Arts nella Ohio State University di Peter Eisenman e rimane perplesso di fronte al gioco fatto monumento, di fronte all'arbitrio autistico che si impone sulla memoria collettiva: rimane perplesso di fronte a qualcosa che, riducendo l'architettura a puro gioco compositivo pago di sé, scivola nel kitsch, nell'ipertrofia formale che offusca i contenuti, nel prevalere dei mezzi rispetto ai fini, nell'eccesso arbitrario. Stessa perplessità che i più acuti critici hanno provato di fronte a gran parte dell'architettura dell'*over-design* decostruttivista. D'altronde la nuova contro-monumentalità, nel suo furore auto-rappresentativo, non ha potuto fare a meno di mettere in crisi, cercando di liberarsi il più possibile, degli elementi della costruzione tradizionale: l'edificio, per bucare lo schermo, avrebbe dovuto essere stupefacente sia nell'immagine che nei mezzi impegnati per realizzarla. L'*high-tech* è stato così per così dire asservito ai fini dell'ipermodernismo dei vari Gehry, Hadid, Morphosis, Coop-Himmelblau. Il risultato sono stati edifici che più che essere costruiti, sembravano essere allestiti con un profluvio di finiture, di cartongessi, di lamiere ed elementi decorativi di ogni tipo che, nel complesso, intendevano sbarazzarsi del dogma moderno di quella nudità e di quella coerenza costruttiva attraverso la quale il Movimento Moderno aveva saldato il patto tra estetica ed etica. L'eliminazione della convenzionalità ha investito sia l'immagine che la costruzione: i migliori (pensiamo a Koolhaas) sono riusciti, quasi miracolosamente a sopravvivere nel terreno incerto dello strabiliante ostentato, la gran massa invece ci ha lasciato opere pretenziose e soverchianti, ma di una fragilità ideativa e costruttiva che oggi, cambiato il gusto, risulta spesso imbarazzante.

Eliminata dunque la convenzionalità, considerata la stessa come un disvalore, le forme, nei casi più estremi, per questo paradigmatici, sono sembrate sgorgare da una partenogenesi apparen-

temente infinita, inesorabile nella sua processualità compulsiva che ha trasfigurato l'architettura in design. Lucide a riguardo le parole di Vidler: "...il risultato naturale della necessità di eliminare le tradizionali attribuzioni è l'architettura che viene assorbita da qualcos'altro, per così dire, o una deliberata soppressione degli elementi significanti dell'architettura per implicare l'emergenza di qualcos'altro"⁸. L'analisi di Vidler è acuta: la ricerca di qualcosa di opposto, di radicalmente opposto, ha portato alla svalutazione dell'autonomia dell'architettura, autonomia che, da sempre, è garantita da codici convenzionali trattati più o meno in maniera inventiva. L'esatto contrario di questa ideologia formale è racchiuso in queste parole: "Alla base di tutto ci deve essere l'istanza per soddisfare le costanti immutabili della vita; istanze che devono essere soddisfatte. Se in periodi passati era relativamente facile creare un ambiente che non estraniasse l'uomo dai suoi bisogni fondamentali, oggi nulla è più difficile che adempiere alle più semplici condizioni di vita. Il peso della meccanizzazione e di tutto quanto procede con essa, hanno creato una complessità spaventevole che rende quasi impossibile tracciare semplici direttive". Se sostituiamo al peso della meccanizzazione quello della società dello spettacolo, la frase è ancora valida e chi la scrive non è certo un reazionario come Sedlmayr o Heidegger, ma Sigrfried Giedion, il critico esegeta del Movimento Moderno che agli inizi degli anni Sessanta, sembra rendersi conto che lo stesso Movimento Moderno dovesse fare un passo indietro, riconsiderando quelle "costanti immutabili della vita" che come tali si nutrono di convenzionalità. L'appello di Giedion, come è stato dimostrato dagli avvenimenti, non è stato ascoltato e oggi ne paghiamo le conseguenze.

Analizzando il panorama contemporaneo, quello dell'architettura della Grande Crisi, sembrano emergere due attitudini entrambe sintomatiche di un radicale cambiamento nel gusto. La prima si esprime attraverso l'asciugamento formale, verso una semplicità e una compattezza di forma del tutto opposta all'*over-design* decostruttivista; la seconda, in diretta relazione con la prima, propende

verso una frugalità espressiva che ricorda per certi versi le case rustiche di Le Corbusier degli anni Trenta e il *cheap space* di Frank Lloyd Wright degli stessi anni, come i nostri, caratterizzati dalla Grande Crisi. La frugalità, spesso ammantata dalla retorica della sostenibilità, si esprime con il ritorno verso un'architettura tendenzialmente nuda, in opposizione all'architettura *iper-vestita* degli involucri. Entrambe queste tendenze sono tenute insieme



Tomba di Novalis, dettaglio
Weißenfels
1772 - 1801

da uno stesso substrato ideologico, che tende ad opporsi al paradigma dell'architettura come mass-medium e nel far ciò, in maniera ellittica e spesso non del tutto cosciente, riscopre l'autonomia dell'architettura, ovvero la convinzione che la sua espressività debba essere contenuta nei limiti della disciplina, limiti che sono definiti dalla storia della stessa. La semplicità ieratica della Casa della Memoria, il suo essere costruita con materiali e tecniche che, sebbene non frugali nel senso stretto del termine, fanno parte di un patrimonio edilizio dato e la riscoperta di una monumentalità classica (la citazione dei silos, delle Scuole veneziane e dei granai antichi), testimoniano la volontà di Baukuh di dare risposta con il loro edificio a temi di estrema attualità.

Il discorso sulla convenzionalità ha radici antiche, esso nasce con la nozione stessa di modernità, è inscindibile da essa. Nel suo trattato sull'intelletto umano David Hume nel 1748 si sofferma su due concetti fondanti il suo pensiero: il *common sence*, il senso comune, e la *custom of habits*, la consuetudine che per lo scettico filosofo scozzese è "the great guide of human life", la grande guida dell'esperienza umana⁹. L'asserzione di Hume è alla base di un antropologia che parte dalla consuetudine e da essa considera le forze e le aspirazioni degli esseri umani: senza la consuetudine, ed è questo il messaggio di Hume, la vita umana si traduce in un'esperienza che, non essendo più riferibile ad un tessuto comune, vanifica le sue aspirazioni in un *cupio dissolvi*, che Hume considera persino demoniaco. Necessariamente la *custom of habits* non può fare a meno di una dose di anonimia, di espressività convenzionale. Facendo un salto nel tempo, giungendo agli anni Venti del secolo scorso, Romano Guardini, un filosofo essenziale per comprendere l'opera di un suo attento lettore come Mies van der Rohe, si sofferma più volte sugli sviluppi della consuetudine, ovvero sull'anonimia, un tema questo che, come si sa, nutre la seconda fase della carriera di Mies. Il suo ragionamento, magistralmente espresso nelle *Lettere dal Lago di Como*, parte dall'imperativo di non sfuggire al proprio tempo e se il proprio tempo è quello della massa, per cui dell'ano-

nimato, è necessario immergersi in questa realtà e all'interno di essa trovare le modalità espressive. Sorprendenti le conclusioni di Guardini: il proprio tempo non corrisponde al progresso tecnico, o meglio alla propaganda dello stesso, ma ad un chiasmo inscindibile di consuetudine e novità, di arcano e di inaspettato, di tendenze spirituali e tendenze materialiste¹⁰. Non considerare questo chiasmo e la sua profonda complessità, inevitabilmente (e qui Guardini sembra presagire il peggiore postmodernismo), scivola nel *kitsch*, nel cattivo gusto, che nasce per compiacere la massa, per lusingarla in modo morboso e veloce, in maniera tale che nulla abbia il tempo di maturare. L'anonimia, la coscienza della consuetudine e dei limiti espressivi sono allora gli antidoti nei riguardi del kitsch e il kitsch, ci avverte Guardini, "è tenace e infestante come il vischio". Simone Weil ha dell'anonimia una concezione persino rivoluzionaria. Per lei l'anonimia, come per molti padri della Chiesa a cui la Weil si riferisce, è ciò che custodisce sia l'intimità che il senso sociale, è lo strumento che tiene insieme due concetti che all'apparenza potrebbero sembrare antitetici¹¹. La socialità è, per la Weil, in *interiore homine*, nella capacità di trovare in se stessi il senso degli altri: un senso profondo, una *pietas* che non viene dal di fuori, ma dall'esperienza vissuta, o meglio "vivente" come aveva scritto prima di lei Guardini. E l'anonimia, e con essa il rispetto critico della consuetudine così come la individuava Hume, tornano oggi ad essere concetti attuali, adeguati ad una sensibilità ed un gusto che in maniera spesso scomposta, riscopre la relazione tra estetica ed etica, una riscoperta questa necessaria, ma insidiosa. Si sa che se etica ed estetica coincidono, non si è più moderni, si perde quel senso della relatività e quell'attitudine a separare i piani che è alla radice dell'essere moderni o seriamente postmoderni che dir si voglia. Siamo dunque costretti a separare i due piani, a non legittimare l'una attraverso l'altra e viceversa. La migliore architettura contemporanea, è quella che riesce a dar forma a questo contrasto, a metterlo in scena nella sua plastica contraddittorietà. L'inevitabile declino del mondo a risorse infinite, estroverso e spettacolo-

Framework Houses
Bernd e Hilla Becher
1977



larizzato, in cui i significanti avevano preso il posto dei significati, della decostruzione infinita di qualunque valore, non vuol dire che da esso non ci sia da imparare qualcosa, non implica la sua totale inutilizzabilità. Alcuni strumenti possono tornare utili: l'intenzione di vedere, come ha fatto la critica post-marxista, oltre l'apparenza immediata, ci lascia arguzia interpretativa ed un salutare disincanto nei confronti delle promesse escatologiche. Ci lascia inoltre, per quel che riguarda specificatamente l'architettura, l'apertura nei confronti delle altre discipline, dall'arte alla sociologia, un'apertura che sebbene abbia contribuito alla svalutazione dell'architettura, per cui della sua autonomia, permette oggi di considerare pratiche che prima risultavano ignorate. La continuità, sebbene critica,

nei confronti del mondo prima della Grande Crisi è, dunque, necessaria, se non doverosa. Mi sembra che i migliori, coloro i quali intendono essere assolutamente contemporanei, si siano disposti nella linea di faglia che separa i due mondi, cercando di travasare il mondo a risorse infinite in quello a risorse finite, cercando di travasare l'anticonvenzionalità nella convenzionalità, l'autorialità ostentata nell'anonimato. La Casa della Memoria appare prendersi cura di queste problematiche. Se riesca o no nel trasmutare le stesse in una forma convincente, è una questione che lascio al giudizio personale.

NOTE

¹ J. Derrida, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p.126.

² La locuzione *ipermodernismo* è di Manfredo Tafuri.

³ “Nel dare a ciò che è comune un senso elevato, al consueto un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io li rendo romantici”. La frase di Novalis è citata in Rüdiger Safranski, *Il Romanticismo*, Longanesi, Milano 2011, p.9.

⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009 (1981), p.71.

⁵ Jean Starobinski. *L'inchiostro della melanconia*, Einaudi, Torino 2012, pp.237-246.

⁶ Anthony Vidler, *Il perturbante in architettura*, Einaudi, Torino 1992.

⁷ D. Carrol, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Metheuen, New York 1987. Citato in A. Viedler, *Il perturbante in architettura*, op.cit, p.129.

⁸ Anthony Vidler, *Il perturbante in architettura*, op.cit., p.128.

⁹ David Hume, *Ricerca sull'intelletto umano*, Laterza, Bari 1996, pp.5-15.

¹⁰ Romano Guardini, *Lettere dal Lago di Como*, Morcelliana, Brescia 1959.

¹¹ Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, Bompiani, Milano 2002.

